

0-773177

На правах рукописи

ГУДЕЛЕВА ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА

**СИМВОЛИКА ЦВЕТА
В ТВОРЧЕСТВЕ Е.И. ЗАМЯТИНА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**



Иваново – 2008

Работа выполнена в Ивановском государственном университете

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент

Холодова Зинаида Яковлевна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор

Горелик Людмила Львовна

Смоленский государственный университет

кандидат филологических наук

Майорова Татьяна Алексеевна

Ивановский государственный университет

Ведущая организация – Костромской государственный университет
им. Н.А. Некрасова

Защита состоится 24 октября 2008 года в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.062.04 при Ивановском государственном университете по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 39, ауд. 459.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ивановского государственного университета.

Автореферат разослан 22 сентября 2008 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000439119

Ученый секретарь
диссертационного совета

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'Tyuleneva'.

Тюленева Е.М.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Тактика претворения мира в текст исходит у Замятина из представления о том, что «нет в жизни ни черного, ни белого, и цвет зависит только от основной логической посылки»¹. Писатель не просто продолжает традицию использования эпитетов с хроматической семантикой в системе идейно-художественных средств – колористическое начало лежит в основе его художественного мышления. Рассуждая о технологии и психологии творческого процесса в статье «Закулисы», Замятин говорил, что работает только при «синем цвете», то есть на грани сна и яви, сознательного и бессознательного, он уподоблял создание произведения цветному «сну на бумаге». Поэтическое мышление Замятина глубоко философично и синтетично.

Новая эстетическая система, предложенная «гроссмейстером литературы» (О.Н. Михайлов), предполагала совместное творчество художника и читателя (статья «О синтетизме»). Автор никогда не навязывает истину, она «мерцает», она «прорастает» в сознании адресата. Можно сказать, именно этой особенностью определяется сложность интерпретации феноменов цвета, бытующих в поэтической системе Замятина: субъективность и полярность толкований, которые дополняются отсутствием четко разработанной методологии анализа цвета в художественном тексте (несмотря на то, что первые попытки литературоведческих исследований колоризма произведений русских писателей относятся к 20-м годам прошлого столетия).

Обращенность к данной проблематике и обуславливает *актуальность* и *новизну* диссертационного исследования. Впервые осуществлена попытка системного прочтения наследия писателя сквозь призму цветосимволик основных типов художественного сознания (в пределах национальной культуры) как наиболее адекватных художественно-эстетическому мышлению Замятина.

Предметом исследования стали феномены цвета, функционирующие в прозе писателя и дающие представление о художественной модели мира и идейно-философском уровне анализируемых произведений.

Исследовательская цель заключается в выявлении цветового восприятия мира и способов его воплощения в прозе Замятина. Поставленная цель обусловила решение следующих *задач*:

- 1) выработка методики анализа цвета в неореалистической прозе Замятина в свете его теории синтетизма;
- 2) исследование колористической полифонии произведений на следующих уровнях воплощения художественных идей: герой, хронотоп, сюжет, конфликт, образ, цветовая композиция;
- 3) изучение функционирования колористики символического характера с учетом динамики художественных форм, участвующих в процессе символизации; установление особенностей и констант авторской цветовой системы;
- 4) обнаружение и осмысление нравственно-философской проблематики, экспонированной в колористическом строе произведений.

¹ Замятин Е. И. Мы // Собр. соч. В 5 т. М., 2002–2004. Т. 2. С. 339. Далее ссылки на это издание даются с указанием в скобках тома (римской цифрой) и страниц (арабской).

Обозначенные задачи решаются *на материале* малой прозы, повестей и романов Е.И. Замятина. Также привлекается его публицистика, критика, автобиографии и записные книжки. В исследование включен корпус текстов, мало изученных в современном замятиноведении: ранняя проза («Один», «Девушка», «Сказка об Ивановой ночи и Маргаритке»), «сатирические» сказки, некоторые из произведений «русской» темы и роман «Бич Божий».

Специфика цветового символа, являющегося динамически разворачивающейся структурой произведения, «которая может указывать на любые проявления реального инобытия, в том числе не имеющие четкого ограничения» (А.Ф. Лосев), фокусирует внимание диссертанта не столько на семантике красок, сколько на «векторности» цветовых структур, реализующихся непосредственно в текстах Замятина. Обращается внимание на способность колористики «высветлять» (термин К. Ясперса), смысл произведения на макро- и микроуровне. Учитывается и то, что цвет как художественное явление сложного порядка органично связан с такими категориями, как метод, мировоззрение, мироощущение, стиль, а также «надсистемными» образованиями: художественное сознание и художественное мышление.

Методология исследования основана на сочетании типологического и структурного методов, а также приемов сопоставительного и мотивного анализа, позволяющих выйти на уровень интерпретации как символических значений цвета, так и глубинного смыслового подтекста отдельных фрагментов и художественного произведения в целом.

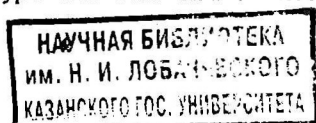
Названные способы проникновения в идейно-художественное содержание и специфика подлежащей рассмотрению проблемы позволили сформулировать *гипотезу*: в большинстве произведений писателя цвет работает как матрица смыслов, в которой вращается авторская мысль, ищущая ответы на «вечные» вопросы.

Теоретико-методологическими ориентирами послужили труды по истории и теории литературы ведущих представителей гуманитарной науки (С.С. Аверинцева, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, М.К. Мамардашвили, Е. Фарина и др.), научные идеи в области цвета (В.В. Бычкова, В.В. Колесова, С.М. Соловьева и др.) а также работы зарубежных и отечественных замятиноведов (Л. Геллера, А. Гилднер, Т.Т. Давыдовой, Н.Ю. Желтовой, Л.В. Поляковой, И.М. Поповой и др.).

Теоретическая значимость диссертации заключается в систематизации большого пласта цветовой информации в текстах Замятина с выходом на основные мировоззренческие позиции писателя; конкретизации способов проявления авторского мироощущения с помощью палитры, представленной в его произведениях; в исследовании механизмов создания колористики символического характера.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты найдут применение при дальнейшем изучении прозы Е.И. Замятина и символики цвета в творчестве писателей XX века.

Основные положения диссертации обсуждались на кафедре теории литературы и русской литературы XX века Ивановского государственного



университета; фрагменты работы были представлены в виде научных докладов на конференциях и семинарах, проходивших в Иванове («Литература XX–XXI веков: автор, текст, интерпретация», ИвГУ), в Тамбове («Теория синтетизма Е.И. Замятина и художественная практика писателя: эстетический ресурс русской литературы XX–XXI веков», ТГУ им. Г.Р. Державина), в Москве («Шешуковские чтения», МПГУ) и во Владимире («Художественный текст и культура VII», ВГГУ), и были опубликованы в сборниках научных статей.

Цели и задачи исследования определяют следующую структуру работы: введение, три главы, заключение, список литературы из 237 наименований и два приложения, в которых представлены таблица и график использования цвета.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** подчеркивается различный уровень изученности вопроса в отечественном и зарубежном замятиноведении, обозначается круг проблем, связанных с темой диссертации.

В России первые подступы к исследованию цвета в прозе Замятина были сделаны лишь в середине 90-х годов XX века (наблюдения в монографиях Т.Т. Давыдовой, Н.Ю. Желтовой, статьи В.Н. Евсеева, И.А. Костылевой, В.А. Кукариной, Е.В. Моисеевой, О.С. Погодаевой). Рассматривая цвет преимущественно как кросс-уровневую единицу текста, исследователи определили колористический компонент в качестве «смыслопорождающей парадигмы» (Н.Н. Комлик).

Западное литературоведение, окунувшись в сложный хроматизм замятинского мира на полвека раньше отечественной науки, сосредоточилось на выявлении природы замятинской колористики и на выработке подхода к изучению цветовых элементов в текстах писателя. К. Проффер – первый исследователь цвета в творчестве Замятина – предложил рассматривать колористическую символику на уровне системы образов². А. Шейн – на уровне стиля. Дж. Коннолли, С. Хойзингтон, Л. Имбери и В. Агински проследили многократные «инверсии» красок на страницах романа-антиутопии «Мы».

Ограничение роли цвета рамками отдельного произведения или группы произведений искажает понимание колористического «космоса» писателя. Сегодня нет работ, в которых целенаправленно исследуется символика цвета во всем пространстве его художественного творчества, хотя подобные попытки и не без успеха были предприняты (работы О.В. Седовой и лингвиста С.И. Меньчевой).

Основная сложность рефлексии феноменов цвета в творчестве Замятина вытекает из противоречивости интерпретации его творческого метода (и обусловленной им художественной практики). Если зарубежные ученые преимущественно считают Замятина художником с «модернистской палитрой» (*modernistic imagery, modernist palette*), то в отечественном литературоведении существуют как минимум две концепции: Замятин-реалист и Замятин-модернист.

² Proffer Carl R. Notes on the Imagery in Zamyatin's «We»// Slavic and East European Journal. Tempe (Az.). 1963 Vol. 7. No 3 P. 269–278.

Некоторые исследователи избегают конкретики, говоря о «переходном» характере творчества.

Проблеме идентификации колористического компонента и особенностям его функционирования в системе модернистского миромоделирования посвящена первая глава диссертации – «Символика цвета в свете теории синтетизма Е.И. Замятина».

В первом параграфе («Синтетизм в художественно-эстетическом мышлении Е.И. Замятина и специфика использования колористики в решении творческих задач») рассматривается спектральная картина прозы и исследуются мировоззренческие установки писателя, экспонированные в его концепции «синтетического» искусства («неореализма»).

Символизация и субъективизация художественного восприятия действительности – особенность сознания эпохи – отразилась на использовании колористики. Цвет как резерв универсальных смыслов человеческого бытия позволял обобщенно и концентрированно изображать свое видение революционной действительности, а также свое отношение к обострившимся на рубеже столетий «вечным» вопросам. Статистический анализ употреблений цвета и график использования колоративов с 1903 по 1929 гг. выявляют ключевую в картине мира Замятина триаду «белый – красный – черный» ($\approx 24\%$, 15% и 13% всех колоронимов) и демонстрируют, что смена взглядов писателя и отражение того или иного вопроса нравственно-философской проблематики сопровождается сменой колористического кода.

Катализатором средств выражения нового содержания явился синтез. Замятин, тяготевший к скрупулезно выстроенной концепции, в лекциях и статьях обозначает три «формулы», которые подробно анализируются в тексте диссертации: художественно-философский синтез, синтез искусств и стилиевой синтез.

В первой, основной, формуле замятинского синтеза, представленной как взаимодействие трех колористических элементов, отразилась не просто поэтика неореалистов, но квинтэссенция художественного мышления писателя. Цвет – своеобразный «стержень» синтетического слияния – выводит идею синтеза за рамки методов, направлений и собственно литературного материала. Процесс превращения миропонимания в поэтическое слово связывается в сознании писателя с преломлением цвета в трех парадигмах, находящихся в диалектическом единстве: языческое, плотски-чувственное отношение к миру («яркая, грубая» плоть), религиозное самопознание («туманный» мир духовных сущностей) и творческие искания фаустовской души (когда мир окрасился «своим собственным несуществующим цветом»).

Открытость художественной системы автора другим искусствам подтверждается второй формулой синтеза (синтез искусств): «искусство слова – это живопись + архитектура + музыка» [III, 128]. В конкретном случае синтез трактуется просто как сумма различных эстетик. Самым большим слагаемым в данной формуле является живопись.

Устанавливается, что изобразительность произведений писателя – во многом результат влияния работ художников-модернистов, с которыми он

активно сотрудничал: Б. Григорьева, Б. Кустодиева, С. Судейкина, Ю. Анненского. Приводятся доказательства интеграции в изобразительный ряд замياتинских произведений, помимо живописных техник, языка кино.

Третья формула художественного синтеза, выведенная Замиятиным, предполагает подчинение стилистических средств (сгущение и деформация символики и лексики, резкая яркость красок) двум установкам: с одной стороны, они должны были адекватно выразить усложнившееся восприятие мира человеком переходной эпохи, с другой – были направлены на поиск важнейших философских, духовных, нравственных координат.

В трех формулах художественного синтеза эксплицирован взгляд на цвет как на сгусток мысли и чувства.

Во втором параграфе (**«Функционально-семантическая парадигма цвета в неореализме: вариативность оценочности»**) обращается внимание на эстетическую природу неореализма как **«надсистемного» образования** (М.А. Хатямова), возникшего на основе общности поэтик различных систем со своими колористическими тенденциями.

Определяется специфика функционирования слов с хроматической семантикой в текстах от древнерусской до современной Замиятины художественной литературы. Подчеркивается несостоятельность анализа колористической символики и образности Замиятина в рамках реалистического метода на примере разбора описания пейзажа в рассказе «Африка», где природный мир моделируется по трем схемам (реалистическая, романтическая, символистская). Использование Замиятиным цветов не столько связано с их традиционной трактовкой в русской культуре, сколько с **«универсальной коннотацией»** (К. Коллинз). Попытка объяснить идейно-философскую глубину работ Замиятина, зашифрованную в цвете, исходя из положений модернистского метода, представляется более продуктивной. Система колористических контекстов Замиятина рассматривается в третьем параграфе (**«Цвет в художественном сознании “эпохи синтезов”: система контекстов»**), образующем с двумя предыдущими определенное смысловое единство.

В произведениях Замиятина как неореалистических сопрягаются различные художественные парадигмы, поэтому изучение и интерпретация цветовой символики представляется автору диссертационного исследования продуктивной в рамках определенной системы контекстов – **«светофильтров»**. Это цветовые символы основных типов художественного сознания, выделяемых отечественными теоретиками (С.С. Аверинцевым, М.Л. Гаспаровым и др. (в пределах национальной культуры)) как наиболее адекватные мышлению писателя. Рассматриваются особенности колористики в архаике, традиционалистском (христианском) миропонимании и системе мировоззренческих координат Нового времени. По причине отсутствия четкой методики исследования приема цветописи в художественном произведении в конце главы предлагается схема анализа колористических контекстов Замиятина.

Во второй главе **«Нравственно-философская концепция жизни и ее колористико-символическое воплощение в малой прозе и повестях Е.И. Замиятина»**, состоящей из семи параграфов, главные искания писателя

осмысливаются в системе таких понятий, как жизнь / смерть, свобода / одиночество, природно-естественное / рационально-бездушное, революция, любовь, вера и русская душа. Цвет вовлекается в идейно-композиционный строй произведения и помогает моделировать взаимоотношения человека с миром: в одном случае это отчуждение от универсума, конфликт с ним, в другом — слиянность со всей жизнью во вселенной.

Мрачная тональность рассказов, являющихся действительной точкой отсчета писательской карьеры, исследуется в первом параграфе — «Эсхатологическая интерпретация цвета в ранних произведениях («Один», «Девушка»)». При всей аморфности внешнего сюжета оформляется тенденция развития действия через цветоощущение героя. Отмечается установка Замятин на комбинирование и перекодирование коннотаций из различных культур в пределах одного цветового образа. Наиболее характерна для ранней прозы дисгармоничная экспрессивность образов и мотивов природно-космического масштаба: тьмы и луны.

Способный обладать разными цветовыми характеристиками (серый, белый, голубоватый), свет луны структурирует локус существования Белова и Веры, рождает эсхатологическое предчувствие и одновременно является проводником в мир смерти.

Атрибутом тьмы, имеющей антропоморфные характеристики, является черный цвет. Хотя во всех художественных системах (архаическом сознании, христианском традиционализме и системе Нового времени) черный отождествляется с анабиозом жизненных функций, в цветовой системе Замятин мрак одухотворяется. В рассказе «Один» черным помечен призрак мертвеца, регулярно проникающего в мысли заключенных и мешающего грезить о земных красках.

Пространство камеры Белова оформляется с помощью антитезы «белый — черный». Это оппозиция, призванная визуализировать день и ночь, высокое и глубокое, свет и тьму. Но уже в своем первом рассказе Замятин делает белый и черный не столько крайностями, немислимыми друг без друга, сколько дополнениями. Тьма становится инобытием света, более сильным и поглощающим всё многоцветье мира. Диссимилиация красок контраста демонстрирует, как угасает в герое желание жизни.

Серый цвет конструирует образы стены, сосущей жизнь, гробовой тишины и «серого, удушливого, как тюремные стены, тумана» [1, 62]. Градация оттенков серого становится символическим воплощением пути Белова: от мечты о духовном единении с любимой девушкой до болезненной одержимости, приводящей к самоубийству.

Символика красного цвета, маркирующего мотивы переписки с Лелей и рокового прыжка с лестницы, встраивает в текст апокалипсическую картину гибели мира: вселенную заливает цвет крови и огня. В художественном мире Замятин убийство (суицид или покушение на жизнь другого человека) всегда приравнено к Судному Дню.

Ощущение катастрофы провоцирует и цветовая композиция рассказа «Девушка». Семантический ореол смерти связан с белым, черным, синим и желтым цветом. Ни один из них не положителен, только черный более функционален: это пустота, способная как поглощать, так и конструировать новые параметры мира.

Основную нагрузку в сюжетно-композиционном строе рассказа несет диада «белый – черный», имеющая бесконечно множась ассоциативную перспективу. Во-первых, это цветовой лейтмотив незамужней Веры – святой и грешной одновременно. Положительная символика белого инверсирует из-за преобладания характеристик, связанных с хтоникой и демонизмом: сходство со змеей, платье декадентских мадонн – «розовато-лиловое», комната, пронизанная лунными лучами.

Во-вторых, сочетание «белый – черный» одновременно является лейтмотивом старой няньки Кузьминишны, так и не реализовавшей свое женское предназначение. Диада сопровождает мысль о трагическом безмолвии никем не увиденной и не понятой человеческой души.

В-третьих, комбинация «белый – черный» отражает смыслообразующую роль в произведении персонажа, явно восходящего к славянской демонологии. Это мать Веры, предвещающая горькую судьбу дочери. Очевидна параллель с Недолей – пряхой плохой судьбы. В финальном эпизоде призрак матери садится «белой тенью» на диван между Верой и библиотекарем, расстраивая таинство брака.

Второй параграф – **«Место и роль палитры сказок в системе колористических символов писателя»**. В сатирическо-фантастическом континууме литературных сказок Замятина обнаруживаются сочетания «белый – красный – черный», «желтый – черный» и «красный – серый», на которые будет падать смысловая нагрузка в дальнейшем творчестве. Замятин задействует разные цветовые системы в целях дать исторический и морально-этический комментарий «эпохе крушения онтологий» (Н.Р. Скалон), в частности, миру современной России и меняющемуся сознанию человека.

Главным символом революции становится триада «белый – красный – черный» – ключевая в цветовой картине мира Замятина.

Хрестоматийное представление о сопоставлении Замятинской революции исключительно с красным цветом опровергается двумя способами: при обращении к статистике употреблений цвета и при нахождении соответствий как в художественном мире сказок, так и в историко-литературном контексте. Спектральная диаграмма всех «сатирических» сказок показывает наличие триады «белый – красный – черный». Подтверждением гипотезы служит акцентировка триколора в эпизоде разрушения храма во «Второй сказке про Фиту» и начало «политической» сказки «Арапы»; в обоих случаях очевиден намек на всевременную дьявольскую суть конфликтов и разрушений. Революция осмысливается писателем во вселенском масштабе.

Диада «красное – серое», являющаяся цветовой доминантой Фиты, становится индивидуально-авторским символом рационального начала, принимающего абсурдные формы.

Также для художественного мира сказок характерны дуальные сочетания «черный – желтый» и «красный – черный», несущие на себе традиционную смысловую нагрузку тревожности, рокового начала, грядущих перемен.

В поэтическом мире сказок окончательно оформляется прием «цветовой комбинаторики» – столкновение в цвете на уровне означаемого противоположных сем. Здесь он использован с целью снижения характеристики. Так, природа Мизюмина (сказка «Бог») двойственна: его розовая рубашка одновременно и признак божественной сущности, и символ трагикомичной и пошлой жизни.

Колористически своеобразная в отличие от политических, «Сказка об Ивановой ночи и Маргаритке» предлагает новый способ миромоделирования. Цветовая символика, хотя и имеет ореол inferнально-смертельного, в соответствии с ее народно-мифологическими контекстами, в сочетании с авторским импрессионистическим видением мира обогащается позитивными смыслами. Используемый в сказке прием «космической» пульсации цвета как демонстрации эроса впоследствии органично вольется во всю замятинскую прозу и станет неотъемлемым сопровождением концепции Вселенной любви.

В третьем параграфе («Специфика цветового ансамбля произведений “русской” темы и “петербургского” цикла») диссертант обращается к колористическим композициям произведений, объединенных темой гармоничной жизни человека в глубинной России («Кряжи», «Куны», «Русь», «Полуденница»), и произведений, посвященных жизни людей в мегаполисе в исключительный момент истории («Дракон», «Пещера», «Мамай», «Наводнение»). Семантическое наполнение понятий, ставших при анализе цвета явлениями одного ряда (свет = демонизм = жизнь, тьма = христианство = смерть) подразумевает иной взгляд на реальность.

В «петербургском» и «русском» циклах многие краски дублируются (красный, желтый, синий, белый, розовый), но, поскольку у каждого цикла своя основная тональность (в «русском» – яркая, солнечная, в «петербургском» – темная, холодная), она накладывает отпечаток на символику цвета, а следовательно, и на идейный уровень произведения. Работа колористики рассматривается с таких ракурсов, как оформление предметного мира, образная система, характеристика героев, сюжет.

Цветовая деталь как характерный способ моделирования мира и человека в «русском» и «петербургском» циклах указывает на принадлежность языческой или христианской парадигме. Конфликт мировосприятий сконцентрирован в цветовых образах отца Виктора и Маринки («Полуденница»), Софьи и Ганьки («Наводнение»). Динамика ярких красок и акцентировка контрастов, характерных для фольклора (белый и красный, рыжий и белый), сопутствуют мотиву превращения Маринки из искусительницы в «ярую полуденницу».

Прослеживается колористическая динамика образа солнца от «русского» к «петербургскому» циклу. Отмечается, что в «русском» цикле весь мир во власти солнца – бога языческого мира. Центр произведения – героиня – всегда окрашена цветами солнца: рыжий, золотой, красный; у нее пунцовый румянец, сама она, словно солнце, пышет жаром. При изображении урбанистической цивилизации,

охваченной революционным бредом, «ледяное солнце в тумане – слева, справа, вверху, внизу» [1, 473] – превращается в хрупкую птицу, теряет силу. В петербургском «квазипространстве» почти всегда ночь. Замятинское описание Петербурга – не только цветовая квинтэссенция мрачных представлений и мифов об этом городе. Триада «белый – красный – черный» помогает осмыслить описываемые события в философско-эстетическом ключе.

На примере Софьи – героини повести «Наводнение» – демонстрируется трансформация женского образа и взглядов автора на него от «русского» к «петербургскому» циклу. Прежде всего это касается колористической характеристики. Тона Софьи – белый и красный, но их символика резко меняется. Белый – самый неоднозначный цвет. Это и цвет тяготеющей к христианской аскезе Софьи, и цвет ее горя, и цвет Ганьки, и цвет Трофима Ивановича. Красный цвет тоже утрачивает коннотации эротизма – он указывает на менструальную кровь Софьи и одновременно на кровь убитой Ганьки.

Сопоставление колористических картин циклов позволяет сделать вывод об эволюционном представлении Замятина о жизни и смерти. Цветообозначения подчеркивают перекличку петербургского мифа с настроением войны и революции, изменяющей онтологическую сущность человека и мира. Рождение ребенка означает не возвращение к первобытному началу, а новые муки существования. Языческое сознание не жизнеспособно в Петербурге Замятина (яркий пример – Ганька); стихия жизни переплетается с миром смерти.

В четвертом параграфе «Россия в “светофильтре” революции: роль архаической триады белое–красное–черное в метаморфозах микро- и макрокосмоса (“Икс”» обращается внимание на функционирование в системе рассказа «Икс» ключевого в картине мира писателя триколора.

Жизненный путь дьякона Индикоплева экспонирован как игра в цвета, каждый новый из которых обозначает новую жизненную философию, новую веру, новую любовь; но «цветовые революции» в жизни героя приводят к его нравственному самоубийству. Регресс цвета и света параллельно происходит и внутри художественного мира, выражая идею автора о деструктивной сущности революции, о химеричности ее идеалов.

Новая модель мира, в которой хочет утвердиться Индикоплев (белый – красный – черный), крайне неустойчива. Каждый ее компонент меняет в тексте семантику на противоположную. Привлекаясь в цветовой строй большинства произведений Замятина, триада, по сути, является уникальным символом «аккумулирующего типа». Колористический компонент сообщает образу революции «интегральный» характер.

В параграфе пятом «Цветовая символика и образность в раскрытии духовно-религиозной проблематики (“Знамение”, “Сподручница грешных”, “Землемер”» за основу анализа колористики берется замятинская идея «интегрального образа». Рассматриваются цвета, задействованные в построении четырехчастных структур образов Святой Руси и Богоматери, обладающих способностью трансформации и сюжетными проекциями (Небесный Иерусалим, Китеж, монастырь, храм, колокольный звон; образ Матери-земли, женщины-Богородицы, святого старца и т.д.). Реконструирование авторской теософии

осуществляется в полемике с существующими в замятиноведении исследованиями (Т.Т. Давыдовой, Р. Гольдтом, О.Н. Михайловым, О.В. Седовой). Целый ряд «деривативных образов» на основе цвета высвечивает весомость религиозного компонента в мироощущении автора.

Колористически насыщает Замятин в своих произведениях и сквозной символический образ – «огонь веры». В трилогии он трансформируется по схеме: «сердечная» вера – «рациональная» вера – «антивера». Цветовой компонент помогает выстроить различные «модели» духовной жизни и выявить авторское к ним отношение.

Чистые, без полутонов краски (белый, золотой, голубой, розовый, черный и зеленый), задействованные в конструировании «интегральных образов» Святой Руси и Богородицы и производных от них, отражают способность русского человека любить и веровать «сердцем» (это реализуется в образах игумены Нафанаилы, старца Арсюши и игумена Веденя). Рационалистичный подход к вере изображается автором с помощью красно-серой доминанты, связанной с семантикой смерти, бесовщины и огненной геенны (монах Селиверст). Землемер, отрицающий и земное, и небесное, колористически обособляется от остальных персонажей. Его тип веры нежизнеспособен в нравственно-философской концепции писателя, поскольку такая модель мироотношений отторгает героя от всего человечества; отсутствие духовного корня приводит к бессмысленности существования. Финальная акцентировка в природных явлениях лилового колера, появление в черном небе знака зверя – красных качающихся ворот – и погружение цветового поля землемера в infernalную темноту, пожирающую краски предметного мира, свидетельствуют, что истинный путь героя утрачен.

В шестом параграфе **«Краски природы и колористика онейросферы как две ступени к постижению мира русской души в „северной“ трилогии»** рассматривается цветовая гамма рассказов «Африка», «Ела» и повести «Север». Колористика концентрируется в двух сферах художественного мира: серые будни – многокрасочные грезы о «тридевятом» царстве, выполненные в эстетике народных сказок.

Цветовая доминанта, которой обладает каждый персонаж, выражает его внутреннюю сущность и жизненные ориентиры. Черный и белый – атрибуты внешности Цыбина, обнаруживающего колористическое родство с суровым океаном. «Светоносная» сине-белая доминанта Маряя перекликается с гаммой небесных высот и снежных равнин и подчеркивает детскую бесхитрость, непрактичность души молодого человека, увлеченно работающего над фонарем. Однако амбивалентные свойства этих цветов, наиболее ярко проявившиеся в индивидуально-творческой литературной эпохе (в белом ощущали молчание смерти, а в синем – пустоту и холод), сигнализируют о склонности русской души к бесплодным, мертвым мечтаниям, за которыми Марей «профонарил» даже свою возлюбленную.

В рыже-зеленом лейтмотиве Пельки воплощается свобода народной души. Сопровождающий образ Пельки розовый цвет подчеркивает ее бессмертно-природное женское естество.

Положительная семантика цветов – синего, розового, зеленого, золотого и других – резко деформируется в образах Кортоты, его жены Кортотихи, Фомича и «уединившего» Пимена. Деформированные краски высвечивают ущербность их расчетливого и далекого от природы мира.

Динамика цвета или трансформация сем одного и того же цвета играет ключевую роль в любовной фабуле произведений. В повести «Север» оттенки красного, проявляющиеся в явлениях природы, маркируют развитие отношений Марья и Пельки. Розовая и солнечно-жаркая цветописьма сопутствует душевно-духовной гармонии любящих и маркирует природно-космический характер их чувства. Смена теплых оттенков на «лихомерно-румяный», ржавый, кровавый и, наконец, черный тон означает закат любви. Символика белого цвета как актуализация смысловой цепочки «святость – смерть – новизна» акцентирует на каждом витке определенную стадию развития чувства Федора Волкова («Африка»). Первая стадия – знакомство и женитьба на «горькой» Юсте, кажущейся герою зеркальной копией белой девушки и белой гаги из сна, вытеснение прежнего чувства. Вторая – превращение «Прекрасной Дамы» в первое же утро после брачной ночи в крикливую «хлопотушу». И, наконец, третья, – возрождение первой «белой» любви в более страстном варианте.

Творчески интерпретируя философские концепции В. Розанова, Н. Бердяева и Вл. Соловьева, Замятин обрекает героев, отрекшихся от реальной жизни, на зов конца. Амбивалентные модусы белого, серебряного и золотого в мире снов, грез и видений работают на раскрытие той же идеи: христианская чистота души – духовный максимализм героев.

Физическая и пространственная «переправа» из серого мира будней («этого» света) в область мечты («тот» свет) в художественном мире Замятина неосуществима. Цыбин и Федор Волков гибнут в морской стихии, попадая в «пространство промежутка» – черно-белое междумирье. Знаками приближения к роковому рубежу становится колористически обрисованный мотив остановленного времени, а также феномены аберрации зрения и оптимизации цветовосприятия: «Не было ни ночи, ни дня: стало солнце. В белой межени – между ночью и днем, в тихом туманном мороке бежали вперед...» [I, 331]. Очевидна ассоциативная проекция на путь современной Замятину России; отмечается важная для уровня философских обобщений цветовая мифологема кита – сквозная в трилогии.

Для людей, выбравших иллюзорный мир как способ решения всех проблем, битва со стихией жизни оканчивается погружением в темноту. Выживают только те, кто удовлетворился «самоварным» миром, догмой, статикой («серый» Фомич), и те, с кем Замятин связывал противостояние мертвящему закону энтропии, – готовые к реальному действиюдемиурги Нового времени (капитан Индрик).

Итак, в «северной» трилогии формируется собственная система символов цвета, воплощающих четыре противоречивых свойства национального характера: 1) стремление к абсолютному, сверхидеи; 2) бескорыстие и чистота; 3) способность к высокому и гармоничному чувству любви и, наконец, 4) интуитивное движение к прогрессу.

Заключительный параграф («Роль цвета в воплощении “самого главного” в рассказе “Ловец человеков”») показывает, какое важное место в нравственно-философской концепции писателя уделяется понятию «любовь».

Для того чтобы дать более полное представление о колористическом «космосе любви» Е.И. Замятина, рассматривается его локализация в механистичный мир западного города. Художественный мир рассказа имеет два геометрических центра, сосредоточивающих любовную энергию: фиксированный – многоцветный Хэмпстад-парк и нефиксированный – Бэйли (он наполняет солярными красками все, что с ним соприкасается). Однако все сферы художественного мира подвержены влиянию зла и энтропии, персонифицированных в образе мистера Краггса. О принадлежности к бесчеловечному механическому миру свидетельствуют цветовые характеристики: графический портрет, боязнь солнечного света, постоянное присутствие искусственных источников в локусе пребывания («металлический» дом, карманный фонарик, лампы).

Лори Краггс живет двойной жизнью: «белой» – бутафорской, связанной с «металлически-холодным» домом мужа, и «непрозрачной розовой», скрывающей богатый внутренний мир. В случае с Лори, как и с другими «носительницами» доминанты розового в прозе писателя, цвет становится показателем святости; это также индикатор романтического мировосприятия, прячущегося за «мраморной» маской. «Непрозрачность» цвета получает в прозе Замятина статус мировоззренческой категории.

В динамике сюжетных ходов цветовой облик героини эволюционирует: «едва розовая» – розовая – «густо красная» – черно-белая. Тема развития страсти вводится с помощью приема фиксации в местах пребывания Бэйли колористики, соотносимой в архаике с категорией «свет» (розово-молочный, желтый, зеленый, оранжевый). Концентрация солярной энергии проецируется на глубину и силу чувства к Лори: от момента первого появления Бэйли в лучах утреннего солнца до явления эманации. Накапливаясь до сверхразумного предела, внутренний свет «оборачивается».

Кульминационный эпизод совокупления Лори и Бэйли оформляется с помощью приема стяжения красок в триаду «белое – красное (малиновое) – черное». В колористике рассказа она приобретает новое значение. Это вселенная любви, где люди счастливы и бессмертны. Мотивы угасания электричества и постепенного погружения макрокосмоса в первобытную тьму подчеркивают космический масштаб сексуальности. Плотская любовь становится сакральным актом, освященным Творцом. В героев перетекают цвета природы. Теперь они живут ее законом – порождать живое, плодоносить.

Устремленность элементов художественного мира к темноте носит положительный оттенок и еще раз подтверждает наблюдение, что в символической системе Е.И. Замятина тьма может быть конструктивной. Раствориться в сумраке и тьме – для Замятина также значит слиться с природой, преодолеть условности, мораль и правопорядок. В контексте данного произведения черный цвет генерирует энергию единства любви и воли, освобождающуюся только в пограничных ситуациях.

Появление Лори Краггс в совершенно не типичном колористическом облике указывает на новое свойство: способность защитить свой внутренний мир. Героиня раннего рассказа «Девушка» не смогла преодолеть рубеж: брачный сюжет не был завершен; смена облика и цветовой доминанты не состоялась.

В третьей главе «Колористическое видение мира в романах Е.И. Замятина» обращается внимание на цветовую организацию антиутопии «Мы» и романа «Бич Божий».

В параграфе «Символика цвета в романе “Мы” как проявление сущностных качеств человека, социума, мира природы» подчеркивается, что цветовая композиция не просто подчинена карнавальной логике антиутопии, она отражает главное противоречие Нового времени – противоречие между *ratio* сознания и природой. Колористика формирует две формы жизни: синестеклянный мир разумного социума и пестрый мир дикой природы. В первом правит технократическая идея, воплощенная Благодетелем. Его белые одежды – мнимое сходство с христианским Спасителем. Доминирующие в стеклянном полисе пастельно-буколические синий и серый аккумулируют значения смерти духа, покоя и пустоты. Это инверсированный тип христианского смирения. Люди Государства поклоняются тому, что их обесчеловечило.

Второй мир – зеленый, янтарный, кровавый и черный – хаос и неизвестность. Люди, живущие в нём, – дети природы. Они пребывают в состоянии блаженного рая на земле, где реализована лишь природная сущность человека.

Каждый цвет в структуре произведения выполняет определенные функции. Красный, с одной стороны, традиционно сопрягается с темой любви и огня. С другой, – переключаясь с мотивами мученичества, является ключевым звеном в создании пародии на христианскую мечту о рае. Сцены казни и праздника уравниваются в мире мертвого антихристианского разума. Розовый в цветовом континууме инверсирует от признака нежности до вульгарного эротизма и, наконец, предательства (доминанта S и Ю). Зеленый в соответствии с несколькими культурными контекстами положителен и отрицателен одновременно. Это цвет «неорганизованной» природы и онирических состояний Д. Он включает энергию дикого мира, «лохматый» архетип и главного героя в единую матрицу.

Желтый цвет аккумулирует альтернативные образы и значения. С одной стороны, он содержит в себе стихию и греховность, с другой – становится цветом времени. Это колористический лейтмотив ученого, соседа Д, которому не удалось вычислить формулу конечности вселенной. Восприятие мира как бесконечно текущего по пустыне желтого песка ассоциируется с цикличным и замкнутым философским временем, пульсирующим в нарративе одновременно с эксплицированным линейно-историческим. Желтый выражает взгляд Замятина на историю, общество, мироздание, где, в отличие от философской концепции искусства, идет вечная борьба энергии и энтропии.

Позиция Замятина проясняется и при рассмотрении динамики цвета. Усложнение цветового восприятия окружающей действительности главным героем Д-503 лежит в основе развития сюжета (от описаний «детски-синего»

неба до «бетонного» и «малинового кристаллизованного огня»). В финальной записи мир оптимизируется до абсурда. Лишившись творческой фантазии, герой утрачивает даже физиологическую способность воспринимать мир в цвете. Спектр романа устремляется к мраку, черноте и вообще пустоте как отрицанию монохромного восприятия окружающей действительности. Рационализм Нового времени выдвигает идею создания механизированного космоса.

Надежда, которую Замятин оставляет человечеству в мучительном движении истории, остается за О-90. В розово-голубой доминанте героини заложено стремление к гармонии, великому и вечному материнскому началу (розовый и голубой – цвета Богородицы). Именно поэтому ей единственной предоставляется возможность сохранить жизнь себе и ребенку. Однако для О все же существует опасность гибели в новом мире, который принадлежит I.

Героиня I-330 пропускает через себя все культурные пласты и типы сознания: и первобытную страсть, и миссию Христа, пришедшего освободить мир, и амбициозность человека Нового времени. Это выражается резкими оттенками красок («едучий» синий, шафранно-желтый, темные глаза с золотыми зрачками). Ее цветовая мозаика полностью совпадает с окрашенностью дикой природы. Образ I неотделим от пространств-отражений (глаза-окна, зеркала) и перманентных «цветовых жестов» – смены костюма и облачения. В древнерусской культуре, особенно в иконографии, нагота олицетворяет злую волю, бесовство, грех. Именно поэтому появление в сюжете героини под номером I-330 дает точку отсчета для интервенции в Государство мрака, холода и разрушений.

В цветовой картине романа отсутствует фиолетовый, имеющий особое значение в православии. Он символизирует победу Христа над смертью, так как синтез двух крайних цветов спектра (красного и синего) не оставляет в образовавшемся цветовом круге никакого места черноте как символу смерти. Это говорит о том, что из обеих моделей космоса – Единого Государства и «застенного» мира – изъят христианский Бог, человек лишается возможности выбрать личный путь спасения. Война двух миров превращается в конфликт павшего разума и павшего естества. Для подобных форм жизни бесполезна даже иллюзия духовности – синий, белый, золотой и желтый цвета.

Во втором параграфе «Живописная образность в романе “Бич Божий”»: **переживание апокалипсического часа истории** внимание фокусируется на концепции губящего и порождающего времени, намеченной уже в романе «МЫ». Отмечается очевидное усиление приема «цветовой комбинаторики» как на уровне одного образа, так и в образах различных персонажей и предметов.

Впервые символика цвета проявляется в описании тектонических колебаний. Она вводится с помощью мотивов исчезновения времени и вопля. Стихийно-земное, животворное начало всегда вдохновляло Замятин, ему отводилась мессианская роль в преображении человека и мира. Здесь же сочетание деструктивных сем черного цвета включает хтонические, животные и другие образы в контексты, повествующие о смерти и разрушении. «Черное чрево» земли – чрево ада. Черная птица – вестница несчастья. Черная река – зеркало в inferнальный мир.

Трагическое развитие получает мотив золота. На фоне описания нравственного разложения Рима и упадка некогда сильной власти семантика золотого цвета корреспондирует с мыслью об утрате духовных основ жизни: писатель использует только три значения – «деньги», «материал», «фальшь императорского двора». Золото становится аналогом мира, который должен быть разрушен.

Множество смыслов деструктивного характера аккумулирует красный цвет, вводящий тему апокалипсиса. Красным песком очерчен круг, маркирующий последний осколок упорядоченного существования. За его пределами мир уже погружен в хаос. Микросюжет с «красным» сном Атиллы соотносится с грядущим процессом разрушения Рима. Цвет концентрирует в едином фокусе атрибуты нового и старого мира: мифологему «пира во время чумы» и образы «раскаленного» неба в эпизоде у переправы. Метафоры, связанные с огнем и кровью (имплицитные колоронимы), писатель разворачивает до избыточности, превращает их в лейтмотивы.

Красно-черное сочетание реализует традиционную символику тревожности, грядущих перемен. Сцена покушения Атиллы на отца окрашена в те же красно-черные тона, что и ночь нападения варваров на Рим: микрореволюция сопоставляется с гибелью государства, становясь ее отражением в миниатюре и ее предвестницей.

Атрибутом варварского мира является белый цвет. Он эксплицирует символику «жизни до начала творения» (В. Кандинский). Появление хунов в Риме дает точку отсчета для времени, которое в начале романа «исчезло».

«Логическая посылка» Замятина обнаруживается при анализе персонажей-антиподов (варвара Атиллы и римлянина Басса). Подчеркивается, что на цветовом уровне они воплощены сходным образом – как аллюзия на Христа, несущего в мир спасительные идеалы. Основные внешние признаки Атиллы – белая рубашка, расшитая золотом, Басса – желтая лысина и белая одежда. Однако колористика здесь выполняет пародийную функцию.

На уровне сюжета приход Атиллы (проповедника ценностей нового мира) сопровождается картинками разрушения. Хранитель идей и ценностей старого мира Басс в своей «божественной» ипостаси аморален и неспособен вывести к свету.

Ключевую роль в романе играет голубой цвет, противопоставленный предыдущим, имеющим inferнально-смертельный ореол. В водяных часах Басса время течет «чуть заметной голубой нитью, отсчитывающей дни и годы» [II, 431]. То, что все римляне воспринимают как катастрофу, для Басса только «спектакль»: он ощущает исторический процесс как неизбежность и закономерность.

Таким образом, можно заключить, что конфликты обоих романов Замятина сходны, но в «Мы» – оппозиция пространственная (Единое Государство и мир за Зеленой Стеной), а в романе «Бич Божий» – временная (Старый мир – Новый мир). Проводя параллели между цветами этих миров, Замятин показывает отсутствие конструктивного начала в социальных столкновениях и изменениях, грозящих утратой общечеловеческих ценностей. Примиряющей силой между

противостоящими мирами является цветовой образ времени, воплощенный в клепсидре Басса («Бич Божий») и в движении желтого песка («Мы»).

В заключении подведены итоги исследования и намечены возможные перспективы изучения затронутых в диссертации вопросов. Обостренное чувство цвета помогало Замятину запечатлевать философскую мысль о мире. Писатель активно искал новые, модернистские средства и приемы, воспринимая цвет как саморазвивающуюся систему символов, способную встраивать в себя субъективно-индивидуальные и общепринятые значения и воспроизводить все новые и новые смыслы. Основой колористической символики Замятина является амбивалентность, выражающая деструктивное и органическое начала. Инверсированный характер цвета в прозе Замятина обусловлен «логической посылкой» автора, культурными и контекстуальными коннотациями, особенностями характера персонажа, значением ситуации в сюжетной структуре произведения, конфликтом, способностью колористики создавать интертекстуальное смысловое поле. При обнаружении вектора цветового означаемого эстетические системы писателя оказываются открытыми принципиально новому содержанию (экзистенциальному, психологическому, символическому, историческому, бытийному).

Основные положения диссертации отражены в публикациях:

1. Гуделева Е.М. «Икс написал рассказ об иксе...»: о символической роли цвета в рассказе Е.И. Замятина «Икс» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова, 2007. Т. 13. Вып. 2. 0,5 п.л.
2. Гуделева Е. Символика цвета в романе Е. Замятина «Мы»: проявление сущностных качеств человека, социума, мира природы // Литература русского зарубежья. Е.И. Замятин: Материалы Всероссийского конкурса научных студенческих работ. Тамбов, 2004. 1,4 п.л.
3. Гуделева Е.М. Цвет как смыслообразующий элемент романа Е.И. Замятина «Мы» // Молодая наука в классическом университете. Иваново, 2006. Ч. 6. 0,1 п.л.
4. Гуделева Е.М. Анализ символического смысла цветовой палитры романа Е. Замятина «Мы» // Филологические штудии. Иваново, 2006. Вып. 10. 0,3 п.л.
5. Гуделева Е.М. Россия и революция в публицистике Е.И. Замятина // Профессия – журналист: вызовы XXI века. Сборник материалов международной научной конференции «Журналистика 2006». М., 2007. 0,1 п.л.
6. Гуделева Е.М. Цвет как средство психологической характеристики героев в рассказе Е.И. Замятина «Ловец человеков» (в аспекте соотношения различных моделей художественного сознания в постсимволистском тексте) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Коллективная монография. Тамбов, 2007. Кн. 14. 1 п.л.

7. Гуделева Е.М. Творчество Е.И. Замятина в оценке современной англоязычной критики // Филологические штудии. Иваново, 2008. Вып. 11. 0,3 п.л.
8. Гуделева Е.М. Колористические традиции античности и христианства (по роману Е.И. Замятина «Бич Божий») // Художественный текст и культура VII. Материалы международной научной конференции. Владимир, 2008. 0,4 п.л.
9. Гуделева Е.М. «На разных плоскостях мы стоим»: проза Е.И. Замятина в оценке А.К. Воронского // История русской литературы XX–XXI века в литературоведении, литературной критике и журналистике. XII Шешуковские чтения. М., 2008. 0,3 п.л.

ГУДЕЛЕВА Елена Михайловна

**СИМВОЛИКА ЦВЕТА
В ТВОРЧЕСТВЕ Е.И. ЗАМЯТИНА**

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Подписано в печать 22.09.2008.
Формат 60 x 84¹/₁₆. Бумага писчая. Печать плоская.
Усл. печ. л. 1,1. Уч.-изд. л. 1,0. Тираж 100 экз.**

**Издательство «Ивановский государственный университет»
153025 Иваново, ул. Ермака, 39**

